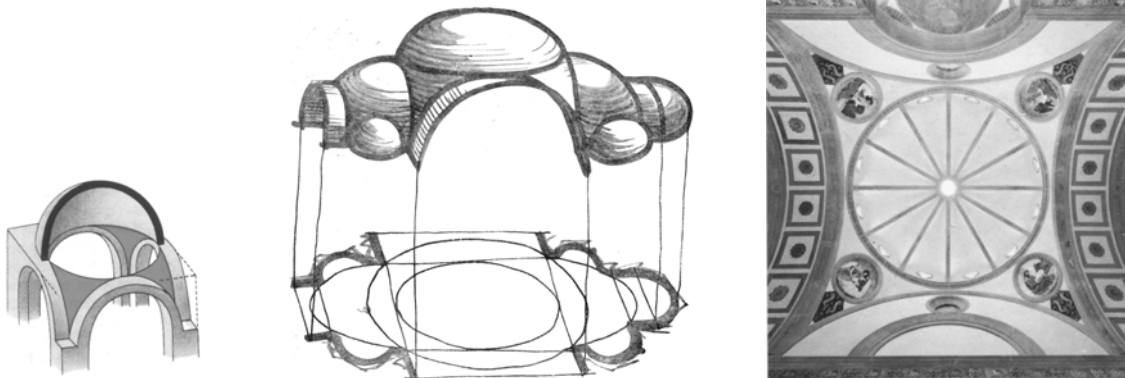


## Las formas de transición

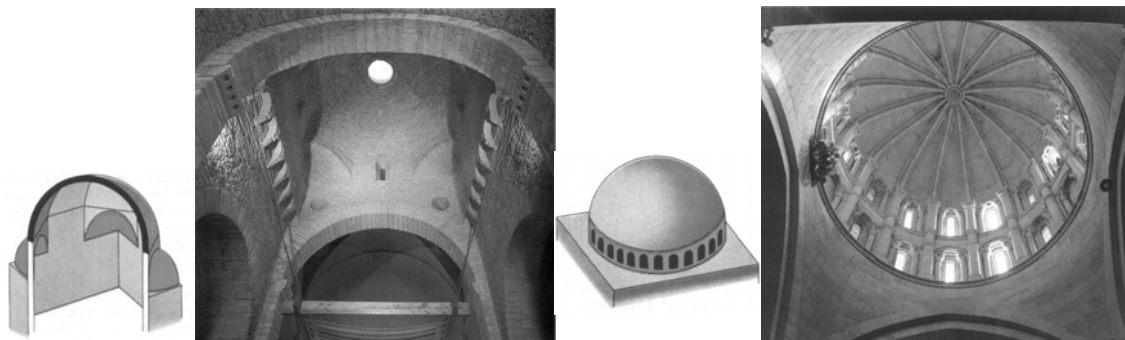
El trabajo se ha restringido a ciertos casos por una necesidad de concretar el problema en un terreno abarcable. Esta concreción tiene interés por otro motivo además de la mera reducción del campo de estudio. Las formas de transición no han sido, por sí mismas, un tema compositivo, sino que han sido la consecuencia de elementos fijados previamente y de la necesidad práctica que impone la construcción material de un edificio.

La transformación entre una figura y otra ha aparecido en todo tipo de edificios, como problema secundario en su diseño. Estas formas no son en sí mismas o por sí solas el objetivo de la obra de arquitectura, pero su resolución debe –necesariamente– ajustarse a la lógica de los sistemas constructivos propios de la arquitectura: son, por naturaleza, formas constructivas. Por esto tienen, en mi opinión, el mismo interés que pueda tener la obra completa, pero se pueden analizar desde puntos de vista más objetivos, donde la carga emotiva o ideológica del artista sea, cuanto más, equiparable a las solicitudes de la construcción material. De otro modo, es muy difícil emitir una opinión que valore la bondad de la solución adoptada o que ponga en duda lo que sería una opción casi sentimental.

Hay temas recurrentes en la historia de la arquitectura que entrañan un problema de transición. Por ejemplo el paso de la forma cuadrada de la planta de un crucero en una iglesia, a la forma circular o poligonal de la cubierta resuelta en cúpula. El uso de pechinas trompas o tambores como elementos constructivos son tres maneras de resolver esta transformación formal.



Dos ejemplos de formación de cúpula sobre un espacio cuadrado como Santa Sofía de Istanbul y la Capilla Pazzi de Filippo Brunelleschi en Florencia.



Solución con trompas: crucero de San Daniel en Gerona y ejemplo con tambor: cúpula de la catedral de Salamanca.

El cambio de sección de un pilar entre su base y su capitel sería otra familia de la cual se recogen algunos ejemplos más adelante y de la que formarían parte las columnas que Antoni Gaudí diseñó para la Sagrada Familia.



Capiteles de las columnas de San Egidio en Kleinkomburg y Modelos de estudio en yeso de las columnas para la Sagrada Familia de A. Gaudí.

Estas columnas plantean un caso claro de transición puesto que la sección cambia desde un polígono hasta otro. Sin embargo, su principio generador es un movimiento constante helicoidal en dos sentidos rotatorios opuestos a la vez y la simultánea intersección de las dos formas “salomónicas” que resultarían de este movimiento. El objeto de este planteamiento pone el interés en el propio movimiento (que, por otro lado, tiene vocación de ser infinito puesto que parece querer llegar, por la multiplicación de los lados, al círculo) y no tanto en las dos secciones extremas del fuste, como punto de partida de la definición de su forma. Este aspecto y la complejidad intrínseca de la figura de Gaudí ha llevado a no incluir esas columnas en el análisis, lo que no significa que no haya sido un referente en el estudio.

Un capialzado resuelve cómo debe construirse la superficie interior en un muro de piedra que plantea, por ejemplo, un arco de medio punto en la cara exterior y una abertura rectangular en el interior, o arcos de diferente trazado o tamaño.

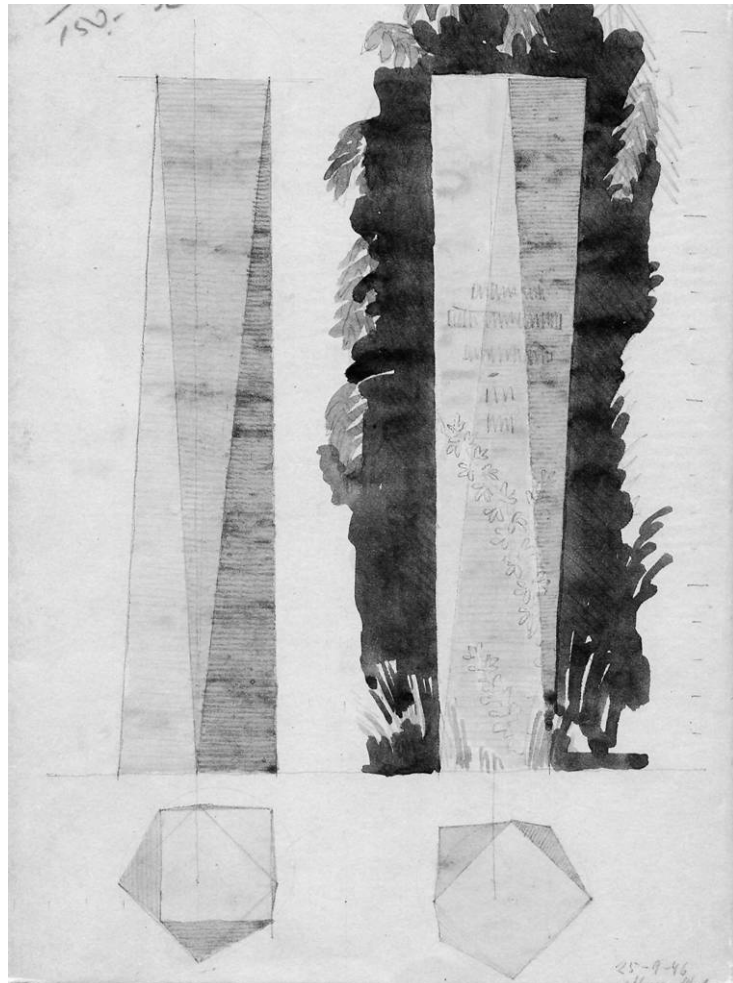
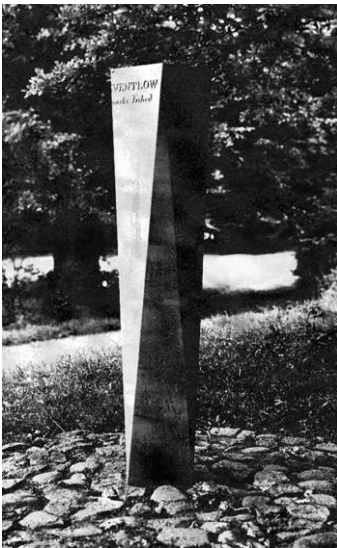


Dos soluciones de capialzado en una misma puerta de Santa Maria de El Parral en Segovia y cuatro ventanas que resuelven la transición entre las dos aberturas de maneras distintas en la cabecera del refectorio de Santa Maria de Huerta en Soria.

El análisis que pueda estudiar los motivos de esta elección inicial puede ser muy amplio y puede perderse por el siempre resbaladizo mundo de la elección personal. Sin embargo, una vez planteado el problema de partida, la transformación entre una y otra figura es una excusa para hablar de forma, de geometría, de construcción, de luz y de material; es una excusa, en definitiva, para hablar de arquitectura en términos más o menos objetivos.

La peana de un pilar, o de una escultura, que empieza con una basa de planta cuadrada y debe llegar a recibir la circunferencia del fuste puede preparar la forma de su sección para hacer esa transformación más suave interponiendo formas de transición que resuelvan el acuerdo entre el polígono y el círculo.

El monumento en memoria de Ludvig Alfred Otto, conde Reventlow, que se encuentra en el parque Pederstrup, en la isla danesa de Lolland es un caso muy claro de forma de transición entre dos figuras en los términos que se recogen en este trabajo. Este pequeño monumento de piedra, de 1946, es obra de Mogens Koch y, como otros trabajos de este diseñador danés, la geometría es la generadora de toda la forma. El planteamiento de partida es la colocación a diferentes alturas de dos cuadrados iguales, girados  $45^\circ$  entre ellos y con los respectivos centros algo desplazados. La forma del monumento es la consecuencia de la transformación de un cuadrado en otro, y esta transición se resuelve con triángulos que se construyen desde el vértice de un cuadrado y la arista del otro. El elemento queda definido por triángulos capiculados –y por lo tanto caras planas- y la forma y posición de éstos viene marcada por la posición de las dos bases cuadradas de partida. Este ejemplo, aunque no es arquitectura, ilustra muy bien qué casos de formas de transición se estudiarán más adelante.



Monumento a la memoria del Conde de Reventlow en el parque de Pederstrup en la isla de Lolland. En el dibujo diédrico define la figura de transición de un cuadrado a otro.

El uso de la geometría en una obra de arquitectura concreta puede ser, en opinión de algunos, sólo una opción personal del arquitecto en la definición de la forma general. Pero si esa herramienta abstracta es el camino para controlar la forma en sus detalles más pequeños, en su construcción no es una opción sino una utilidad.

En este trabajo se ha puesto deliberadamente lo principal en un segundo plano: el inicio y el final del elemento se toma como un dato de partida y por tanto no se discutirá el por qué de la elección de una u otra figura. El interés está en cómo se pasa de una a otra forma.

La relación entre la abstracción geométrica y la utilidad práctica han sido, a lo largo de la historia, como dos caminos ondulantes que se han ido entrecruzando, encontrándose unas veces y separándose otras. El trabajo de los teóricos ha sido de gran utilidad para aprender de la abstracción, pero el sentido práctico que da la construcción real debe necesariamente poner en un sitio instrumental a la geometría.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En este sentido es muy acertado el artículo de Enrique Rabassa Díaz en la revista *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Nº 2 Valladolid, 1994, pp: 145 y ss. Donde hace un seguimiento de las diferentes maneras en que se ha afrontado el despiece de las dobelas en los pasos oblicuos. Especialmente resulta interesante sus comentarios sobre cómo cada tratado tiene una posición entre la preeminencia de la geometría o de la construcción en la resolución de estos arcos.